Fundación Sin Fines de Lucro
Declarada de interés especial por la Legislatura del Gobierno de la Ciudad

www.cineclubnucleo.com.ar

Exhibición n° 7053 Martes 28 de octubre de 2008
Temporada n° 55 **Cine GAUMONT**

SHARA (*Sharasojyu,* Japón - 2004). *Dirección*: NAOMI KAWASE. *Guión:* Naomi Kawase. *Fotografía:* Yutaka Yamasaki*. Música original:* Ua, Yoshiya Nagasawa. *Montaje*: Shotaru Anraku, Naomi Kawase, Tomoh Sanjo. *Sonido:* Eiji Mori. *Elenco:* Kohei Fukungaga (Shun), Yuka Hyyoudo (Yu), Naomi Kawase (Reiko), Katsuhisa Namase (Taku), Kanako Higuchi (Shouko). *Productor:* Yoshiya Nagasawa. *Productora*: RealProduct. *Duración original:* 99'.

Este film se exhibe por gentileza de Z Films.

El film

Shara habita en el terreno de lo invisible. Lo que puede parecer una afirmación arriesgada, pues el cine se ha considerado tradicionalmente como parte de las artes de lo visible, quizá no lo sea tanto si se tiene en cuenta que las principales armas del cineasta son sustractivas: la elipsis, el fuera de campo, el silencio. Y Naomi Kawase se sirve de ellas con maestría. Bajo su mirada, lo visible y lo invisible se entremezclan pero será lo invisible —lo sugerido, aquello que no vemos pero sabemos que está ahí— lo que convierta a esta película en una experiencia germinal. Tras un escueto título en blanco sobre negro, la cámara de **Shara** se despierta en una habitación oscura atestada de objetos surgiendo del negro en un lento fundido, y comienza a moverse buscando una salida, con cierta pereza, como si le costara despertar; quizá por ello Kawase ralentiza estas primeras imágenes. Al mismo tiempo, comienza a percibirse un lejano martilleo, que será un motivo sonoro recurrente lo largo de todo el filme, sin que podamos intuir todavía qué lo provoca y unas voces infantiles irrumpen desde el exterior de la estancia y del encuadre, como si no pertenecieran a este tiempo enfangado y somnoliento en el que hemos despertado. La cámara es, más que nunca, la mirada de los espectadores mientras avanza, curiosa y desorientada, como si, al igual que nosotros, fuese la primera vez que posa su mirada en lo que le (nos) rodea.

Una vez en el patio, descubrimos a los dueños de aquellas voces, dos niños gemelos, y es entonces cuando todo comienza. Repentinamente, la banda de sonido enmudece y Kei grita el nombre de su hermano, —¡Shun!, echando a correr perseguido por éste y por nosotros en un travelling fastuoso que nos lleva por un pasillo angosto y más habitaciones oscuras hasta las ardientes calles de Nara, la ciudad natal y cinematográfica de Kawase, en una carrera jovial sin rumbo aparente en la que los niños juegan con los adornos de las casas, engalanadas para el Festival Basara que se celebra cada verano, y se persiguen hasta que, al volver una esquina, Kei se desvanece repentinamente en el aire. Esta desaparición —la presencia constante de su ausencia— se adueñará por completo de todo el filme en una maniobra en la que reverberan ecos de **L'avventura** (1960) y, al igual que en la película de Antonioni, su representación tiene lugar fuera de campo por lo que hasta la propia desaparición se diluye en lo invisible. Antonioni y Kawase filman la desaparición de una desaparición, por así decirlo. Y en ese momento, nosotros, desarmados por la euforia de la carrera anterior, asistimos perplejos a la perplejidad de Shun, a su miedo quebrado y fino mientras busca a su hermano y una repentina ráfaga de aire le (nos) asalta y recuerda que aún seguimos aquí, en las calles de Nara, la antigua capital de Japón.

Tras este deslumbrante arranque, donde ya es palpable el promiscuo diálogo que **Shara** establece con lo invisible, un largo fundido a negro que funciona en sentido inverso al que abre la película cierra el prólogo. El tiempo de la historia ha avanzado cinco años, pero para la familia Aso se ha quedado estancado en el día de la desaparición de Kei (irónicamente, el de la festividad del dios Jizo, protector de los niños). Shun está ahora trabajando en un retrato a tamaño real de su hermano desaparecido y comparte una torpe atracción con Yu, una vieja amiga de la infancia; la

madre de ésta, Shouku, esconde un secreto que afecta directamente al pasado y al futuro de Yu; Reiko, la madre de Shun y Kei (interpretada por la propia Naomi Kawase), está embarazada y ocupa su tiempo trabajando en el jardín; Taku, el padre, es un artesano que elabora tinta china según métodos tradicionales, y que durante la época de estío se ve obligado a detener su actividad que necesita bajas temperatura y humedad, por lo que vuelca todos sus esfuerzos en la organización del desfile del Festival Basara.

Según la acertada y borgiana definición de Eduardo Rojas, **Shara** es un jardín recorrido por senderos que se bifurcan, pero ha de verse también como un río. **Shara** no sólo florece, también fluye en una corriente de puesta en escena y descubrimientos maravillosos que unas veces se deja ver y otras no, ocultando todo el caudal de dolor que la desaparición de Kei ha apresado. Estos diques emocionales caracterizan a una cultura tan propensa a la contención como la japonesa y han terminado, de manera natural, por impregnar su cine. En este sentido, **Shara** es una brillante revisitación del tradicional shomingeki (dramas de gente corriente) y su vertiente más dramática, menos amable, que podría personificarse en Mikio Naruse. Baste con citar las, en ocasiones, tortuosas historias que discurren bajo **Nubes flotantes** (*Ukigumo*, 1955), **Nubes dispersas** (*Midaregumo*, 1967) o **La voz de la montaña** (*Yama no oto* 1954). Para Akira Kurosawa, el método de Naruse consistía en «apoyar cada breve toma en la anterior, de modo que cuando las veías todas consecutivas en la película montada daban la impresión de una sóla toma larga. Fluyen tan magníficamente que los empalmes son invisibles. Este fluido de tomas cortas que parece calmado y normal a primera vista acaba revelándose como un río profundo con una tranquila superficie que oculta una violenta corriente de fondo»(2).

Los estilos de Naruse y Kawase son, evidentemente, muy diferentes pero la violenta corriente subterránea que Kurosawa apreciaba en Naruse se encuentra presente también en **Shara**. Kawase, al contrario que Naruse, prefiere las tomas largas cámara en mano y su estilo se orienta hacia el plano-secuencia, aunque se trate más de un punto de partida que de una ley inquebrantable, pues Kawase no renuncia al corte en el interior de la escena. Muchas se resuelven en un solo plano pero otras, como el desfile Basara sobre el que volveremos, se construyen mediante planos similares entre sí montados en corte directo con un *raccord* sólo en apariencia descuidado, lo que provoca la sensación de presenciar una única toma sin cortes.

La elección de la cámara en mano —muy alejada de los parkinsonianos desvaríos de otros cineastas— es absolutamente consecuente no sólo con la historia narrada sino también con el punto de vista elegido, atento a la captura la inestabilidad de lo vivido y su fluir constante. Para su manejo Kawase eligió a Yukata Yamasaki —habitual de Hirokazu Kore-eda— que había realizado previamente varios documentales para televisión. El devenir inestable de su cámara autógena (ese irse construyendo poco a poco que ya se ha mencionado) contribuye al aroma de “captura” de lo real característico del cine documental tan patente en **Shara**. La cámara fluye sin limitaciones temporales ni espaciales —y qué mejor demostración que su vuelo final sobre los tejados de Nara— trazando su propio recorrido con aparente libertad, anticipando los movimientos de los personajes y siendo capaz de esperar, lúcida y expectante, a que hagan sus respectivas entradas y salidas de campo. Con este coqueteo constante entre lo invisible y lo visible, Kawase logra expandir el espacio escénico —incluido el que Noël Burch llamaba “el espacio detrás del decorado”— configurando una potente dialéctica entre lo que se encuentra dentro y fuera de campo.

Este impulso de exploración de los cuerpos y el espacio está presente también en las escenas donde los personajes se desplazan —como el paseo en bicicleta de Shun y Yu al volver de la escuela, la carrera de ambos antes del parto de Reiko o la persecución de los dos hermanos durante el prólogo—, largas escenas donde la cámara corre pareja a los cuerpos en movimiento manteniendo una distancia más o menos invariable respecto a ellos aunque, a veces, decide rezagarse durante unos instantes, o moverse a su alrededor, escrutando las distancias, incluso perdiendo de vista a los personajes al doblar alguna esquina. Estas soluciones formales comparten una cierta inspiración expectante con el cine de Hou Hsiao-hsien, como, por ejemplo, el paseo en moto del trío protagonista cerca del final de **Goodbye South, goodbye** (*Nan guo zai jian nan guo*, 1996) o a la escena de apertura de **Millenium Mambo** (*Qianxi manbo*, 2001), otro travelling ralentizado y triunfal como el que abre **Shara**.

El sonido es la otra parte esencial de la poética de lo in/visible que maneja la directora de Nara. Liberado de su tradicional subordinación ante la imagen, en ocasiones parece surgir de un ninguna parte sonoro —otra forma más de fuera de campo—, como ocurre con el continuo chirriar de la naturaleza o el rítmico martilleo que recorre el filme, no siempre con justificación diegética, que crea un *continuum* sonoro que relaciona la desaparición de Kei, también durante el festival Basara cinco

años atrás, y las situaciones personales de los personajes en el momento presente de la historia. El sonido se convierte en estas ocasiones en una presencia sin referente concreto en las imágenes, una ausencia que expande su significación hacia terrenos sugeridos o incluso ya visitados como ocurre en la escena en que Shun sale de su casa y vaga por los alrededores mientras diálogos anteriores llenan en off la banda de sonido, entremezclándose con el martilleo incesante, hasta que se detiene en el lugar donde, cinco años atrás, desapareció su hermano. Y en ese momento, Shun mira a la cámara y sostiene su mirada: los observadores somos, repentina y sorpresivamente, visibles.

Shara habita en el terreno de lo invisible, pero Kawase se permite también pequeños (o deslumbrantes) destellos de visibilidad; como la mirada de Shun. De hecho, todo el filme puede entenderse como el tránsito desde la "oscuridad" hacia la "luz" —Taku escribe para Shun y Reiko estos dos kanji con la tinta china que él mismo elabora— y, durante parte de ese trayecto, lo invisible ha de convivir necesariamente con lo visible, en ese limbo a media luz que hemos dado en llamar lo in/visible. Todos los personajes avanzan por ese camino en solitario aunque, a la par que individuos, también son piezas de mecanismos complejos —familia y comunidad son dos conceptos fundamentales para Kawase— que han de ser reajustadas conjuntamente para que puedan seguir funcionando. Y este reajuste se produce en forma de sucesivas ceremonias grupales en las que la familia Aso purga todo el dolor acumulado en esos cinco años de indeterminación, como la que sobreviene tras el hallazgo de los restos de Kei. Con un conmovedor pudor, Kawase elige que la conversación en que un policía se lo comunica a Taku tenga lugar, una vez más, fuera de campo.

(José Manuel López, 3 de abril de 2005, extraído de la revista Tren de sombras Núm. 3)

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 48254102, o escribiendo a nucleosocios@argentina.com

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 18 años.**